
EL TEATRO BUFO DE FERNANDO ARRABAL: ¿RUPTURA O IDENTIFICACIÓN?

Carmen DE LUCAS

Cuando, el 30 de enero de 1977, se estrena, en el Teatro Daniel-Sorano de Vincennes, *Vole-moi un petit milliard*, la primera reacción de la crítica francesa es de sorpresa ante el hecho de que Fernando Arrabal, autor de vanguardia, escriba un vodevil.

En el programa de mano se presentaba la obra como vodevil de un *joven dramaturgo inédito y desconocido*, Gérard Saint-Gilles, y se decía que había obtenido el Premio Arrabal de Teatro¹, aunque Arrabal no había podido evitar la tentación de declararse el autor de la obra pocos días antes de su estreno en una entrevista previa, concedida a Béatrix Andrade².

La obra tiene una desigual acogida entre la crítica, los diarios independientes (*France-Soir* y *Le Monde*) aceptan el desafío de Arrabal, mientras la prensa conservadora (*L'Aurore* y *Le Figaro*) no aceptan lo que consideran una intromisión del autor en un terreno que no consideran suyo.

Si atendemos a las distintas etapas dentro de la producción teatral de Fernando Arrabal, observamos un primer teatro de exilio y ceremonia (1952-1957), teatro que se sitúa en el marco de la sociedad española de postguerra y cuya estructura se corresponde con la visión del mundo de la pequeña burguesía española vencida durante la guerra civil, que expresa la imposibilidad de sobrevivir como grupo

¹ *Programa de mano*. Autor: Gérard Saint-Gilles, Director: Michel Berto, Actores: MAURICE (Michel Berto), ALAIN (Albert Delpy), PAULE (Agnès Chateau), DENISE (Sophie Clamangiraud), MME. ROUSSEL (Marie Pillet), DR. MARDEL (Jean Obé).

² ANDRADE, Béatrix, "Arrabal: 'J'aime ce qui est vaincu, démodé'", *Les nouvelles littéraires*, semaine du 3 février au 10 février 1977.

social en el marco de una sociedad estructurada en un sistema neocapitalista. Este grupo social no tiene posibilidad de conservar sus propios sistemas de relación y de dependencia ideológica, frente a la ideología dominante del régimen surgido tras la contienda³.

Tras este primer teatro, ya en Francia, país que acoge al dramaturgo, se abre una nueva etapa, el teatro pánico, en donde se culmina la ceremonia arrabaliana. Para Ángel Berenguer, la ceremonia, ordenada como un ritual instituido, se presenta como medio de expresión de un grupo social que intenta establecer un modo de comunicación, en el que significaciones primarias trascienden a un plano simbólico en un universo externo y superior, en donde se afirman como grupo⁴.

Arrabal influenciado por la pérdida de la palabra que acaece al teatro, como consecuencia de la influencia del *performance* y de la prioridad dada a la gestualidad en el teatro contemporáneo, afirma:

Es desarrollándose sobre los tres modos del grotesco, sublime y del rito, como el teatro puede arrojar una cierta claridad sobre nuestros interrogantes... Del mismo modo que el teatro del absurdo arrojaba luz sobre la dificultad que hay de comunicarse con palabras, el teatro que definiendo pone al día los problemas que tenemos con nosotros mismos, todo el fanatismo y todas las virtualidades que recelamos. Revela que somos muy diferentes de nuestra apariencia social, que estamos muy lejos de nuestros gestos⁵.

Hay en el ceremonial arrabaliano una protesta latente que estalla de modo iconoclasta y ritual en cuanto el hombre siente la opresión de la sociedad históricamente conformada, como preanuncio de la explosión de la rebeldía reprimida cuyo máximo exponente serían los sucesos de mayo del 68.

Arrabal es detenido, en 1967, mientras pasaba unos días con Luce, su mujer, en La Manga, Murcia, por una dedicatoria blasfema y ofensiva: "Para Antonio: Me cago en Dios y en la Patra y en todo lo demás", realizada cuando firmaba *Fiestas y ritos de la confusión* en Galerías Preciados de Madrid. La prensa madrileña publicó artículos de antología en contra suya, por otra parte, el testimonio de solidaridad de todos los grandes escritores, especialmente la carta

³ BERENGUER, Ángel, *L'exil et la cérémonie*, Col. 10/18, Paris, Chr. Bourgois, 1978, págs. 34-35.

⁴ BERENGUER, Ángel, *Op. Cit.*, págs. 327-328.

⁵ Traduzco de: GILLE, Bernard, *Arrabal*, Col. Théâtre de tous les temps, Paris, Seghers, 1970, pág. 133.

de Beckett⁶, hicieron comprender a la opinión pública española la importancia de su obra.

Su arresto en Murcia y su posterior paso por Las Salesas y Carabanchel, se verán reflejados en *El jardín de las delicias*, obra pánica, pero esto no bastó para lanzarle a la escritura abiertamente revolucionaria, los sucesos de mayo del 68 produjeron una nueva orientación en su teatro, al tiempo que, como afirma Francisco Torres Monreal, le ayudaron a explicitar posturas más radicales, su crítica ya no tendrá únicamente como punto de mira el Estado totalitario, sino que se extenderá a las democracias occidentales, desmitificando los mecanismos de opresión y denunciándolos, exteriorizando sus posturas críticas hacia el marxismo que, posteriormente, se concretan en un anticomunismo, razonado a partir de datos históricos que prueban su negatividad y, finalmente, de un antimarxismo en la línea de los nuevos filósofos franceses y de los libertarios nietzscheano-ibéricos⁷.

No sólo al teatro de Arrabal afectaron los sucesos de mayo, sino a todo el teatro francés, que rompe con el teatro literario de ideas propio de la burguesía para, abandonando los espacios tradicionales, echarse a la calle y provocar al público burgués.

Como dice Floeck, referido a Mayo del 68:

Derribó el muro que separaba escena y público e intentó incluir a éste de manera directa e inmediata en su juego. Rechazó el adoctrinamiento racional y el discurso intelectual, colocó en el centro mismo la participación emocional y sensorial y buscó nuevos impulsos recurriendo nuevamente a las formas originarias del teatro popular.⁸

Su experiencia de las cárceles españolas unido a los sucesos vividos en mayo del 68, inclina a Arrabal hacia un teatro en el que él mismo se implica totalmente en la situación política del momento, de este compromiso político surgirá lo que él denomina teatro de guerrilla.

A partir de 1969, el año Arrabal, el elemento autobiográfico disminuye. Anticipándose en algunos años, pues es al principio de los años 70 cuando la palabra vuelve al teatro de la mano de algunos autores como Israel Horowitz o

⁶ Puede leerse en GILLE, Bernard, *Op. Cit.*, pág. 102.

⁷ TORRES MONREAL, Francisco, *Introducción al teatro de Arrabal*. Murcia, Ed. Godoy, 1981, pág. 79.

⁸ FLOECK, Wilfried, "¿Del teatro de dirección al teatro de texto? Tendencias y problemas del teatro francés", *Teatro* n° 5, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la UAH, 1994, págs 141-157.

Edward Bond, Arrabal vuelve a la palabra, a la palabra literaria. Este retorno tiene su importancia porque precede a una reformulación del orden mundial que traerá consigo la modificación de algunos valores en una sociedad completamente nueva.

En *La Aurora roja y negra* o *Las efemérides de Mayo*, Arrabal trata de interpretar estos acontecimientos vividos con tanta pasión y darles una significación a la vez personal y universal; a la contestación reprimida responde la historia eterna de la opresión de las libertades políticas y sexuales, simbolizando en los acontecimientos de mayo la eternidad de una lucha que los estudiantes y los obreros de 1968 no hacen más que perpetuar.

Tras el cambio experimentado por el teatro en Francia, intentado reencontrar la espontaneidad de las escenas callejeras e integrar al público en el juego teatral, Arrabal también quiere que esta obra se represente en la calle, si bien no renuncia a los decorados y al aparato escénico. A partir de aquí, con el deseo de enlazar con el espectador de un modo más directo, Arrabal introducirá una serie de ceremonias dramáticas entre actores y espectadores.

En los años setenta, va dejando atrás su mundo personal de vivencias lejanas de la infancia para dar paso a un teatro más combativo y polémico. Siente la necesidad de comunicarse con los demás, de exteriorizar la palabra, de ahí que desde 1970 a 1976 se debiliten las técnicas del teatro pánico y que, a partir de 1976, nos encontremos ya con un teatro sin metamorfosis, sin secuencias anacrónicas, lo que implica una debilitación de la ceremonia⁹. Nos encontramos ante el teatro de la palabra que se basa en efectos y contrastes y en su acertada ordenación que culmina en cuadros finales barrocos, como un paréntesis en medio de esta producción surge el teatro bufo.

Según Francisco Torres Monreal, Arrabal, en estos años, se dedica al experimento formal en distintos subgéneros: el drama post-pánico (*En la cuerda floja*, *Oye Patria mi aflicción*, *Inquisición*), el drama-ballet (*La gloria en imágenes*), la revista (*Bella Ciao, la gran revista del siglo XX*), el vodevil o el potpourri dramático (*EL rey de Sodoma*)¹⁰. Pero, ¿cuál es el origen de los vodeviles arrabalianos?

En la crítica aparecida en *France-Soir*, tras el estreno de *Vole-moi un petit milliard*, François Chalais, dice:

N'en déplaie à Françoise Dorin (Gérard Saint-Gilles aurait paraît-il écrit cette pièce pour embêter l'auteur de *L'autre valse* et de *La*

⁹ TORRES MONREAL, Francisco, *Op. Cit.*, pág. 45.

¹⁰ TORRES MONREAL, Francisco, *Op. Cit.*, pág. 54.

facture), un auteur nous est né. Il se prénomme Fernando Arrabal. Qui l'eût cru?¹¹

En efecto, el origen inmediato de los vodeviles hay que encontrarlo en la obra de Françoise Dorin, *Le Tournant*, en la que una joven esposa se va distanciando de su marido, autor de boulevard, para interesarse por los autores vanguardistas, en especial por uno, bajito, barbudo, con apellido extranjero y al que, tras invitar a su casa, cuando acude su marido, tiene que esconder en el armario.

Como indica el propio Arrabal en esta obra se le alude indirectamente, pero además se insinúa maliciosamente que los autores de vanguardia escriben contracorriente porque son incapaces de escribir otra cosa¹². Arrabal aceptó el reto como desafío al teatro de la derecha, una derecha que, según él afirma en la entrevista a Béatrix Andrade¹³, había acaparado todos los estilos y tras la lectura de los clásicos del vodevil francés, de Feydeau sobre todo, del que analiza técnicas y procedimientos, de Labiche, Courteline, Roussin, Dorin, etc., construye matemáticamente un vodevil a la francesa, apartándose obviamente de la tradición española que Arrabal conoce, sin utilizar estos modelos a la hora de adoptar técnicas inmediatas para su teatro bufo.

En la entrevista concedida a Béatrix Andrade previa al estreno aclara:

Nous lui démontrons que les auteurs d'avant-garde sont capables de faire à la fois le meilleur théâtre et le pire. Prendre les thèmes tenues pour méprisables ou mineurs afin de les conduire au domaine du sérieux, c'est une des voies du "panique". C'est parce que le vaudeville est un genre contesté qu'il m'intéresse. J'aime ce qui est vaincu, démodé.¹⁴

Así pues, la principal razón que aduce el autor para escribir vodeviles era la de reivindicar un teatro injustamente infravalorado y condenado por los dramaturgos de vanguardia y, además, la de demostrar que un autor de vanguardia, como era su caso, también podía enfrentarse con igual éxito y acierto a otras formas dramáticas más convencionales.

¹¹ CHALAIS, François, "Un célèbre nouvel auteur inconnu", *France-Soir*, Paris, vendredi 4 février 1977.

¹² CHESNAU, Albert y BERENGUER, Ángel, *Entretiens avec Arrabal: Plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, págs. 100-102

¹³ ANDRADE, Béatrix, *Op. cit.*

¹⁴ ANDRADE, Béatrix. *Op. Cit.*

Pero no todos lo vieron así, Dominique Jamet, en *L'Aurore*, constata dos cosas:

La première est qu'une pièce comique dont ni les acteurs ni les répliques ne font rire, n'est pas vraiment drôle. La deuxième est qu'il n'est sans doute pas si facile d'écrire un vaudeville, et que qui peut le moins ne peut pas le plus.¹⁵

En realidad, el autor de *Pic-nic* no tenía que demostrar su refinado sentido del humor, humor que también preside el nacimiento del movimiento pánico. La teoría de la confusión nace en el Café de la Paix, en París, en donde el azar había reunido a Arrabal, Topor, Sternberg y Jodorowsky en un coloquio medio serio, medio farsante.

En 1978, se publica *Théâtre Bouffe*¹⁶, conteniendo tres vodeviles: *Vole-moi un petit milliard*, *Ouverture orang-outan* y *Punk et Punk et Colégram*, escritos entre 1976 y 1977.

La tendencia bufa en el teatro de Arrabal ocupa parte de su producción de los años 70 y 80, en opinión de Francisco Torres Monreal, se inicia en algunos cuadros de la revista *Bella Ciao* (1970) y se confirma en el sainete *La marcha real* (1973)¹⁷.

El humor bufo se basa en el juego de palabras, en lo inesperado de ciertas reacciones, en la caracterización irónica de los personajes, en lo disparatado e ilógico de ciertas situaciones iniciales que el espectador debe aceptar como base del juego. El *quid pro quo* es el recurso dramático más usado, con el fin de crear un sinnúmero de equívocos y malentendidos, confundidos los personajes con respecto a la verdadera identidad de sus interlocutores, se establece un diálogo cuya parasinonimia o plurivalencia semántica hacen que el receptor lo interprete con un sentido distinto del que lo confirió el emisor.

Este teatro, como afirma Francisco Torres Monreal, delata en más de una ocasión al dramaturgo pánico y revolucionario que hay en Arrabal, hasta el punto de que algunos personajes, proposiciones y hasta secuencias enteras cabría interpretarlas como incrustaciones degradadas del teatro anterior. Por ejemplo, en *Róbame un billoncito* se ironiza sobre los revolucionarios del mayo francés reconstruyendo el diálogo con slogans y pintadas callejeras, transcritas ya antes en *La Aurora roja y negra*; las transformaciones de los personajes sustituyen en tono

¹⁵ JAMET, Dominique, "Au Théâtre Daniel-Sorano 'Vole-moi un petit milliard' (un pseudo-vaudeville)", *L'Aurore*, Samedi 5 et Dimanche 6 février 1977.

¹⁶ ARRABAL, Fernando, *Théâtre bouffe*, Paris, Chr. Bourgois, 1978.

¹⁷ ARRABAL, Fernando, *Teatro Bufo*, ed. Francisco Torres Monreal, Col. Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pág. 12.

degradado las investiduras y metamorfosis del pánico, así pues, también de personajes pánicos degradados cabe juzgar a Paula y Denise, religiosas troskistas posconciliares, que ejercen un comprometido apostolado revolucionario en el cinturón rojo de la capital, o las transformaciones de Mauricio; las secuencias oníricas son provocadas ahora por somníferos y drogas, como las de los policías en *Punk y Punk* y *Colegram* en las que vuelve a aparecer el tema obsesivo de la Madre o la víctima conducida a la tortura en el carricoche arrabaliano; el uso esporádico del lenguaje surrealista y del primer lenguaje infantil ingenuo¹⁸.

Si patentes son algunas de las deudas del teatro bufo con el pánico y el teatro de guerrilla, mayores lo son aún con el absurdo.

En el mismo año en que aparecen publicados sus vodeviles, y coincidiendo con la celebración de su vigésimo aniversario como autor teatral, se estrena *Punk y Punk y Colegram*, partiendo de un hecho real como pretexto, un intercambio de prisioneros entre Chile y la URSS, el canje del comunista chileno Luis Corvalán por el disidente soviético Vladimir Boukosky.

A propósito de su estreno en el Lucernaire, Arrabal señala:

J'ai tenté d'écrire des pièces purement et exclusivement humoristiques ou bouffes, et la toute première, *Pique-nique en campagne*, peut en témoigner.

Punk et Punk et Colégram, la pièce qui va se jouer au Lucernaire, appartient à cette catégorie et, à mon point de vue, en est le couronnement: de toute manière, c'est le texte que j'ai pris le plus plaisir à écrire.¹⁹

Tras el humor, Arrabal denuncia una impostura de nuestro tiempo, el mercadeo al que se dedican ciertas naciones, intercambiando como si se tratase de vulgares cromos a ciertos disidentes, prisioneros por sus opiniones políticas. Dos países, Chile y la URSS, opuestos en sus ideologías aparentemente, se identifican en la realidad de sus prisiones, en el ruido de botas y sables y en sus verdugos, sus discursos son idénticos. Las dictaduras se apoyan en discursos serios, luego poniéndolas en ridículo, se las combate mejor que con las armas.

La farsa, según la mejor tradición teatral, está presente y viva ante nosotros, proyectándose sobre las modas de nuestro tiempo, bien se trate de los nuevos filósofos o de las variaciones sobre las líneas sucesivas y contradictorias de los comunismos.

¹⁸ TORRES MONREAL, Francisco, *Op. Cit.*, 1981, pág. 48.

¹⁹ ARRABAL, Fernando, "L'ivresse de la bouffonnerie", *Le Figaro*, Sam. 8. Dim. 9 avril 1978.

Punk y Punk y Colegram marca una completa ruptura, formalmente, rompe con los criterios del teatro pánico, tal y como los había definido su autor, ideológicamente, contiene una verdadera revolución, la igualación de todo tipo de totalitarismos. Ambas orientaciones se manifiestan del mismo modo, a través del humor, que libera sin destruir.

Los críticos son desiguales en la aceptación de esta obra, J.B. Jeener y René Bailly en *Télé 7 Jours*:

Du vaudeville, Arrabal a une conception qui n'a rien à voir avec celle de Feydeau. Le qualifiant en ce qui le concerne de "théâtre bouffe", il se complaît, lui, à politiser ses personnages.²⁰

Pero tal vez la idea clarificadora de por qué este vodevil político no es aceptado la aporta Ionesco en *Le Figaro*:

Du temps où nous écrivions ce que l'on appelé le *théâtre de l'absurde*, contre nous, les fanatiques dogmatiques de la critique marxiste s'acharnaient à vouloir prouver qu'en fait notre absurde était idéologique et qu'il constituait une parodie ou une critique du langage et du comportement de la société petit-bourgeoise, de la société capitaliste.

Il n'en était rien; car nous visions au-delà, au-dessus. Le stupide petit-bourgeois socialiste, les témoignages affluent pour nous le dire, est infiniment plus stupide que le petit-bourgeois occidental...

Si les ânes savants politiques ont pu convaincre une partie du public que notre absurde avait une signification politique, Arrabal a retourné le jeu et il a présenté la politique dans son absurdité...

J'ai pu constater que les mauvaises critiques partisans du début contre Arrabal ne furent heureusement pas efficaces... Les vieux critiques malades de gauchisme ou de conservatisme, les vieux critiques terroristes qui ont maintenant quarante ans et qui, déjà dépassés, sont en majorité à jeter à la poubelle.²¹

Y Arrabal en una entrevista a Nicole Duault:

J'ai osé aborder un sujet tabou. Cette pièce est d'un genre inhabituel puisque les pièces politiques abordent généralement le fascisme. On

²⁰ JEENER, J. B. y BAILLY, René, "Punk et Punk et Colegram", *Télé 7 Jours*, n° 936, du 6 au 12 mai.

²¹ IONESCO, Eugène, "L'art et la liberté d'Arrabal. Une cure de désintoxication". *Le Figaro*, Samedi 13, Dimanche 14 mai 1978.

n'a vu aucune oeuvre dramatique condamner le goulag, frère jumeau de l'intolerance et de la tyrannie du fascisme. C'est la première. J'ai été frappé par les guignols politiques qui nous entourent. Et pour moi, Brejnev est un nouvel Hitler²².

En *Punk y Punk y Colegram* el *quid pro quo* es, además de técnica dramática, una forma exigida desde el interior significativo-crítico de la obra. El autor ironiza sobre el equívoco, pues este está en el antagonismo ideológico de los protagonistas, no en los contenidos unívocos de los mensajes, al contrario que ocurría en anteriores vodeviles.

Como dice Pierre Marat:

Cette satire sur les deux grandes variantes du totalitarisme (mode fasciste et sauce communiste) a déjà fait grincer les dents aux gardiens de la doctrine.²³

Los vodeviles arrabalianos no son un teatro inocente. En ellos se atacan todas las fijaciones dogmáticas de cualquier sociedad de nuestros días: el armamentismo irrefrenable, las instituciones vendidas al mejor postor, los gabinetes "demócratas", las dictaduras aún más temibles que en el pasado, el eurocomunismo, todas las ideologías con un común denominador: la tiranía.

Bajo la forma del vodevil ¿se esconde una ruptura con la pequeña-burguesía francesa o una identificación?

Es posible pensar que Arrabal evoluciona desde una mediación socio-histórica, en su primer teatro, la de la visión del mundo de la pequeña burguesía española vencida en la guerra civil, que representa una ruptura con el grupo social dominante, la pequeña burguesía de los vencedores, hacia una identificación con la pequeña burguesía francesa posterior al mayo del 68. Si en su primer teatro la explicitación de la visión del mundo de los vencidos tenía como mediación estética la ceremonia, ahora sería el vodevil, la forma que acogiese la visión del mundo de la pequeña burguesía francesa.

Ahora bien, la relación de Arrabal con los grupos más progresistas del exilio, que se manifiesta en tres obras, en las que aparece de forma obsesiva el tema español (*La marcha real*, *Oye, Patria mi aflicción*, *En la cuerda floja*), nos indica una toma de posición del autor con respecto a la política española en el ocaso del

²² DUAULT, Nicole, "Au Lucernaire, "Punk et Punk et colegram". Arrabal: un vaudeville qui dérange", *France-Soir*, 27 avril 1978.

²³ MARAT, Pierre, "Arrabal", *Charente Libre*, 19 avril, 1978.

régimen franquista y, al mismo tiempo, como dice el propio Arrabal, produce un acercamiento de éste a otros problemas de índole internacional:

Après la disparition de Franco, tandis que l'Espagne évolue pacifiquement, je me suis tourné vers l'extérieur. Les fascismes de Brejnev et Pinochet sont évidemment jumeaux²⁴.

Como conclusión, podemos afirmar que Arrabal comienza a escribir vodeviles, primero, coincidiendo con una etapa de investigación en nuevos procedimientos y técnicas de creación, tras realizar una exhaustiva investigación del uso de esas técnicas en los maestros franceses del género; segundo, escondiendo, tras una estructura formal vodevilesca, trazada matemáticamente siguiendo sus modelos, un contenido en donde se conjugan elementos de etapas anteriores: surrealistas, pánicos, reolucionarios o políticos.

De esto se deduce que, manteniendo la misma estructura de contenido, la misma visión del mundo, la perteneciente a la pequeña burguesía vencida tras la guerra civil y, posteriormente, relegada por el régimen de Franco, que en el caso de Arrabal, una vez concienciada de su exilio, lucha por su supervivencia e integración en otro país, otro régimen, otro grupo social, otra cultura, que en principio le son ajenos; su conformación a una estructura formal como el vodevil, estructura típica de la pequeña burguesía francesa, significa un intento de acercamiento o identificación con esta.

Ahora bien, tras la restauración de las libertades democráticas y de la monarquía en España, la pequeña burguesía española, surgida de una clase media y proletaria emergente durante los últimos años del franquismo, no quiere, en modo alguno, revisar la historia pasada, se llega a la convivencia democrática a través del pactismo entre distintas fuerzas políticas representantes de distintos intereses, la pequeña burguesía de los vencedores, con la que rompe Arrabal, y la pequeña burguesía vencida, con la que se identifica, ya no existen; si añadimos a esto el hecho de la imposibilidad que Arrabal tiene de identificarse o romper con la pequeña burguesía francesa, llegamos a la conclusión de que en el caso de Arrabal, lo que se produce es un desclasamiento, y es esta condición de desclasado la que le lleva a investigar, no sólo en teatro, nuevos procedimientos de expresión. Pero esto nos daría tema para otro estudio.

²⁴ J.S., "Rencontré Fenando Arrabal: 'J'aspire au langage de la miséricordie'", *La libre Belgique*, 19 décembre 1978. (Declaraciones hechas a propósito del estreno de *Punk y Punk y Colégram* en el Théâtre de Pôche, en Bélgica).